

La restauración y la actitud ante la Historia de la Disciplina

Antón Capitel*

Pensar en la actividad de la restauración de monumentos en España durante el siglo XIX y hasta la guerra civil en el XX, supone examinar un periodo que tuvo precisamente en la posición demasiado intensa frente a la Historia de Disciplina arquitectónica gran parte de su definición. Fácilmente podrá comprobarse así, por un lado, cómo el nacimiento mismo del concepto moderno de restauración se basaba en esta característica y, por otro lado, cómo la idea de restauración y la de proyecto de arquitectura de nueva planta pasarán a estar, si no identificadas, sí extraordinariamente trabadas, demasiado próximas, en situación de relación confusa, no clarificada. Tanto que los perfiles de una de las actividades no dejan ver con nitidez, respectivamente, los de la otra; apreciar bien sus distinciones. La Historia de la Arquitectura, asumida con tanta intensidad, provocaba, al parecer, deslumbramiento.

La época consolida el concepto de "restauración" como sustituto de la práctica tradicional de finalización, mejora, y, en general, transformación de los Monumentos del pasado, en paralelo con una definida e intensa posición frente a la Historia en el campo de la Disciplina general. Sea para afirmarla como único camino, sea para apoyarse ambigualmente en ella (o en una y otra de sus antecedentes e interpretaciones, como corresponderá al transcurso del siglo XIX y al eclecticismo del XX) o sea también para negarla en modo rotundo (como harán tanto el clasicismo académico como el Movimiento Moderno y su nueva tradición)

* Doctor Arquitecto. Catedrático de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Madrid.

la Historia de la Disciplina incidió como trauma en su propia experiencia de continuidad y en la visión que sobre ella se tenía.

* * * * *

La desconfianza primitiva frente a la Historia general de la Disciplina se inicia modernamente en el siglo XVIII con el rechazo del Barroco y el intento de una arquitectura de la razón que, sin paradoja, se apoyará en la tectónica clásica; esto es, en la arquitectura de los órdenes y sus extensiones, presidida por una mentalidad abstracta y aritmética que sustituye los contenidos proyectuales de la tradición renacentista. Tal salvaguarda de un material histórico, fuera sagrado o convencional, se procura, sin embargo, en cuanto pasa a entenderse como un instrumento capaz de enfrentarse precisamente a la Historia misma. Como un lenguaje tan universal como excluyente; una tectónica racional e indiscutible capaz de garantizar cualquiera que fuese la proyección proyectual.

Así, toda operación posible de arquitectura se convierte en una operación con el lenguaje clásico entendido como paradigma, de igual modo que toda operación en una arquitectura del pasado se produce como inserción clásica, o como transformación clásica de lo existente.

En España, tanto Ventura Rodríguez como Villanueva, aún cuando trabajaban -sobre todo el primero- en el intento de continuar la tradición, manejan este universal como idea de transformación de los edificios del pasado. Don Ventura lo hacía sin prescindir en otras ocasiones del barroco, destacándose así como el primer ecléctico notorio de la historia española moderna, y desmintiendo el carácter universalizador del lenguaje para entender el problema como la búsqueda de una adecuación formal precisa o específica. (¿Era precisamente su condición de proyectista más ligado al barroco aquello que le procuró su mayor independencia? La ampliación de la Catedral de Jaén, la instalación de la Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza, la reforma del Colegio de Santa Cruz, la de la Catedral de Pamplona, su propuesta para las Catedrales de Valladolid o del Burgo de Osma, y tantas otras, dan prueba de su fertilidad y de su diversidad, y a las que faltaría añadir aún las inserciones de edificios en ciudades antiguas).

Juan de Villanueva, más inclinado al nuevo purismo clasicista en el lenguaje estricto, lo hacía sin ningún esquematismo de los que su propia época inicia como sustitutos de la tradición, utilizando conceptos más elásticos -acaso aún barrocos en alguna medida- y cualificando con ello la adecuación de sus intervenciones. Su condición de moderno no radical parece ser en gran medida la clave de una lucidez que le permite operar con adecuación y brillantez en la Catedral del Burgo de Osma, en El Escorial, en el Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid, o tantos otros. Incluso un Universal que se deba a sus disposiciones académicas, el del

empleo sistemático de la casa neo-clásica de balcones como transformación decimonónica de la ciudad antigua, obtiene gran parte de sus cualidades de la observación de la construcción barroca de la ciudad.

Esta situación todavía intermedia se rigidiza en el siglo XIX, que hereda el universal clasicista como un método absoluto de intervención en lo antiguo, en la arquitectura de nueva planta y en la ciudad. Si volvemos a la situación internacional, su expresión más extrema en la arquitectura tal vez sea el conocido método de Durand, en el que el clasicismo, reducido a los órdenes y a elementos tomados de la arquitectura romana e interpretados a través de obras como la de Boullée, es despojado de los principios tradicionales para recibir una interpretación cartesiana y aritmética, basada en la repetición, en la geometría simple, y en la naciente idea de Composición mediante la combinación de elementos ordenados por una rígida y absoluta simetría especular.

El odio de Durand hacia la Historia de la Disciplina está en su método impudicamente explícito, pero la ridiculización a que pretende someter ejemplos como San Pedro de Roma no tanto ofenden el pudor intelectual ajeno, cuanto señalan la tabla rasa que sobre la Historia se hacía: los edificios del pasado repugnan a la racionalidad moderna -esto es, a la misma médula de la ideología de la modernidad-, quedando condenados a desconocer en ellos razón alguna y proclamando implícitamente el orden clásico como limpio y ajeno a sus históricas manipulaciones. El clasicismo se ofrece como material abstracto, susceptible de resolver cualquiera que sea el problema, y una larga tradición, poco pura, iniciará su camino.

Pues una tal reducción del clasicismo del XIX y del XX, sobrevive como amplio método más allá del eclecticismo historicista y de la propia revolución moderna, entre otros motivos porque cobija a aquél en su seno y forma gran parte de la base en que ésta deberá desarrollarse.

Ya la conciencia romántica incubada en el XVIII había iniciado la afición a las culturas antiguas y exóticas desde el marco de la propia práctica y rescate del lenguaje clásico puro que, sagrado o convencional, permanecía como Centro de la Historia, incluso por su refuerzo de prestigio después del descubrimiento de la arquitectura helénica. El soporte académico consolidado en el ejercicio de este moderno concepto del clasicismo cedió más adelante su lenguaje primigenio a cualquiera que fuera éste, y una vez que aquél había dotado al sistema proyectual de unas cualidades de orden y de razón. Cualidades heredadas de la antigüedad -y, así, legítimas y ciertas de por sí, para algunos-, o de la reflexión nueva -y, así, incluso con capacidad de prescindir del lenguaje tradicional, para otros-. La Academia, que había continuado con el clasicismo por el prestigio dieciochesco del estilo en cuanto opuesto al barroco, y por el refuerzo ofrecido con el sistema de Durand, utilizaba el orden clásico también como único instrumento proyectual



posible. No es extraño que, cuando la Historia ofrezca alternativas, se pase del odio a ella a la más explícita veneración, y el monopolio del universal clásico, sin perder su condición de tal ni su supervivencia, quede roto.

Pero el caso es que, más allá de la primitiva "querella" entre los defensores de lo clásico como sagrado contra su entendimiento convencional, de la afición a la arqueología y de la polémica establecida luego entre clasicistas y goticistas en el seno del academicismo decimonónico, el sistema académico clasicista permaneció como práctica real y como práctica subyacente a la mayor parte del eclecticismo, tomando más adelante un nuevo impulso y un consecuente protagonismo en el siglo XX.

* * * * *

La moderna restauración de Monumentos se inicia cuando el sistema académico cobija así tanto el odio hacia la Historia de la Disciplina que el nuevo clasicismo significa como el encendido amor hacia ella que provocaba el romanticismo, perdiéndose la relación simple de ignorancia o entendimiento vulgar y de atención parcial que caracterizaba el pasado.

Pero, cuando el eclecticismo romántico, nacido de la Academia, avanza hasta poner en duda casi las propias bases de ésta, la mitificación de la Historia de la Disciplina toma en algunos arquitectos unas características muy complejas. Destaca especialmente el caso de Viollet-le Duc, el más importante de todos los que hace a la restauración, de quien queremos recordar ahora, desde el interior de esa complejidad, el intenso deseo de una arquitectura nueva, "acorde con la época", que discurre paralelo a su trabajo como arquitecto y como restaurador.

La idea de encontrar una arquitectura nueva -esto es, una arquitectura capaz de servir la sensibilidad y las exigencias del siglo- significaba para Viollet una descalificación absoluta de la Academia, y, con ella, de cualquier polémica como la establecida entre góticos y clásicos. La Historia de la Arquitectura entendida como único material del proyecto será precisamente la que hace anhelar ese deseo. Desde la mitificación de la historia busca así, encendidamente, olvidarla, o, al menos, odiarla.

La ambición de la máxima racionalidad entendida como la adecuación a la función y como la unión perfecta entre construcción y forma animaban su pensamiento en busca de la renovación a la que aspira. Pero, paradójicamente, tales soportes conceptuales podían ser suscritos por la mayoría de los arquitectos, polemistas y no polemistas, así como por algunos de los del siglo XVIII, o hasta por los más antiguos seguidores vitrubianos.

Pero, a la postre, Viollet-le Duc, no dejará tampoco de ser un ecléctico de su época, apostando por la mitificación de la Historia de la Disciplina frente a las

obras de nueva planta, y privilegiando el valor del Carácter mediante el Estilo como medio habitual y diversificado de resolver sus proyectos de edificios religiosos, civiles o domésticos.

El ideal anti-histórico podrá vislumbrarlo, sin embargo, a través de las utopías arquitectónicas que dibujó para sus tratados y, paradójicamente, en el objeto de sus acciones de restauración: la arquitectura gótica. Viollet encuentra así más fácilmente plasmado su ideal en la Historia que en el potencial presente, quedando preso de la complicada contradicción establecida entre su identificación del gótico como arquitectura perfecta, el deseo de renovación que anhela y su práctica del eclecticismo convencional.

La huida de la Historia que el método académico significaba se convierte con el eclecticismo en una ligadura inevitable a ella en cuanto que variado recurso. Pero en Viollet, la interpretación del gótico como arquitectura perfecta no era un rasgo de eclecticismo más, sino el intento de todo lo contrario: la sustitución del ya viejo universal, el clásico, por otro distinto, el gótico, asumido también en un modo abstracto, esto es, como oposición a la Historia. Aunque, si el clasicismo pretendía resolver cualquier problema que fuese, el universal gótico propuesto por Viollet no tenía más que una metafórica aplicación en cuanto al anhelo de una arquitectura nueva, cuyos principios se encuentran paradójicamente en la propia Historia.

El gótico pierde su naturaleza real como cuestión histórica y se convierte en ideal. Al restaurar, el estilo perfecto impedía vislumbrar la Historia misma, destruyéndola para materializar el ideal maltratado, y proponiendo un mito que sustituye la arquitectura perfecta no nacida: el gótico, dotado de principios ciertos, que pone en juego las formas y materias que resuelven la construcción estrictamente necesaria y, mecánicamente, nada puede ser añadido ni eliminado. La imposibilidad de aceptar en cuanto tales los principios formales que inspira el gótico permite entenderlos como fieles a un ideal inventado, la forma técnica, a la que, ingenuamente y siguiendo en ello el pensamiento estético tradicional, se la reconoce en realidad por su belleza.

La mitificación de la Disciplina gótica acompaña la mitificación -y el odio- a la Historia general como cuestiones yuxtapuestas. Y bien podría decirse que, si no fuera por la costumbre que frecuentemente mantienen los arquitectos, parecería muy sorprendente la identificación entre obra técnica perfecta y forma perfecta. El trabajo con la materia que llamamos arquitectura está atado por su propia naturaleza a demasiados condicionantes para que pueda encontrar coherencia real alguna, en realidad. El gótico era una construcción muy hábil y muy bella, por lo general, pero está lejos de responder a una perfección mecánica. Si calculáramos y dibujáramos la forma mecánicamente perfecta -la que pone en juego las fuerzas estrictamente necesarias, si fuera posible hallarla- sería una forma fea, o banal y constructivamente inadecuada, con toda probabilidad, o al menos

a Viollet no podría haberle satisfecho. Pero aquel que sepa edificación sabe incluso que el anterior enunciado es absurdo dicho en abstracto, pues no hay cálculo sin forma previa.

La misma condición de ingenuidad tiene el anhelo de encontrar una arquitectura nueva, digna de su tiempo y acorde con el espíritu del siglo, ya que no puede caber duda de cuanto el tiempo de Viollet no podía generar otra arquitectura que aquella que produjo y que él mismo practicó, y ese era precisamente el espíritu del siglo. Pero ese anhelo de una arquitectura nueva, futura en realidad, supone el anuncio de un nuevo ideal, que tardará en nacer, de un nuevo universal, concebido desde un odio a la historia similar al que mantuvo el clasicismo, y en el que se incluirá también a éste.

La arquitectura concebida como una anticipación ignora la Historia del mismo modo que lo hace el establecer la perfección en un estilo del pasado, y tal parecería que impiden comprenderla no sólo en su totalidad o cualquiera que fuese ésta, sino incluso en el particular estilo apreciado. La incoherencia de la Arquitectura y de la Historia como azaroso conjunto de vicisitudes en el tiempo provocada en gran parte por aquella misma incoherencia se ofrece hoy ante nosotros como la crítica más clara al pensamiento de Viollet y al sentido de sus acciones de restauración. Bien es verdad que el mundo fragmentado en que Viollet se mueve hace que la idealidad del gótico que interpreta lo conduzca hacia realizaciones estimables, enfrentadas con la Historia, pero acaso más valiosas que la historia misma. Son sus propias condiciones personales, su talento como pensador y como arquitecto, las que le llevaron a ellas, dando prueba de cuanto son imposibles las Escuelas, y cuanto toda idea de restauración es en sí misma confusa.

¿Es mejor Nôtre-Dame anterior a Viollet, con la puerta clásica que suprime -fruto del repetido universal- y su continuidad con el tejido urbano, frente a lo que logró ejecutar -la flecha, sobre todo, y la supresión de esa continuidad-, o frente al proyecto ideal, con las grandes flechas de las torres, que quedó inconcluso? Probablemente la realidad procurará aquí un justo término medio, respetuoso con parte de la Historia, con parte de la interpretación Ideal, y difícil en todo caso de juzgar de un modo claro.

Pues la fragmentación de la personalidad de Viollet entre la mitificación de la Historia en la práctica del eclecticismo y el odio de la misma con el reconocimiento de la perfección del gótico y el ansia de una arquitectura nueva, procede de su sensibilidad para asumir las contradicciones de su tiempo, no siendo éste el caso más común entre sus contemporáneos y seguidores. La mayoría de los componentes de la Escuela que genera la actitud violletiana suele unir con simple coherencia la restauración y la nueva planta, fundiendo la historia en un abrazo mitificador y confuso que no permite ni entenderla ni aceptarla.

Restaurar será así, para los eclécticos, y en el mejor de los casos, la búsqueda de una idealidad reñida con la historia. En los más corrientes, una práctica superior del eclecticismo. En algunos otros, una interpretación de la historia según la arquitectura a la que aspiran, según los principios que encuentran perfectos.

La Historia, abandonada y tergiversada tanto por los que la odian como por los que la adoran, desaparece, se destruye, bien que con ello se inicia otra Historia distinta. Perdida aquella relación natural y continua con el pasado que se componía de tradición y conocimiento, al tiempo que de oposición, ignorancia y frivolidad, es como si entre los inciertos tiempos anteriores y los modernos se abriera una barrera mental de incomprensión no franqueable. Como si la arquitectura del pasado -¿dónde empieza éste?- perteneciera a otro plano de la realidad, a un pensamiento sin posible encuentro.

¿Quería referirse Ruskin a esa barrera, que no llega a citar con claridad cuando prohibía la restauración? En todo caso él también participaba de la ambigüedad de Viollet. Al mitificar la Edad Media, por un lado, y denigrar la tradición clásica, por otro, odiando y adorando la Historia de la Disciplina al mismo tiempo.

* * * * *

Volviendo a la situación en España, tal vez pueda decirse que Madrazo y Demetrio de los Ríos viven en León una aventura semejante a la de Viollet, mediando el gótico francés, aunque acabó siendo menos moderada que la del maestro. Pero ya Velázquez Bosco deberá enfrentarse con el inmenso y complejo caso de la Mezquita de Córdoba, donde será la persecución de una idealidad a la que se cree obligado, lo que le permitirá suprimir gran parte de la transformación en Catedral barroca que el edificio había recibido, practicando así un eclecticismo tendencioso, que se presume arqueológico, y que le impide considerar la Historia de la Disciplina como un valor posible.

La idealidad del gótico se traslada a la de cualquier arquitectura y todo hipotético universal desaparece subsumido en la diversidad, ¿cuál es ahora la perfección posible? Recuperar el original tal y como fue se convierte en un nuevo espejismo, esta vez arqueológico, de modo que la pretensión de la reconstrucción del pasado, la idea de perfección que se tiene acerca del mismo y la propia práctica del proyecto de arquitectura se confunden.

* * * * *

En el siglo XX la crítica arqueológica pondrá en duda cada uno de los términos de esta confusión, al tiempo que en el eclecticismo se modifican los objetivos sin que se alteren demasiado los instrumentos. Un arquitecto e historiador como Vicente Lampérez, aún conociendo la repetida confusión, seguirá prefiriendo una continuidad estilística de los monumentos, pero a éstos ya no duda en tratarlos como un problema proyectual de armonía con la obra antigua, siendo consciente del establecimiento de una elección; esto es, sin perseguir una idealidad imposible ni una inalcanzable recuperación del pasado. En él se asoma en ocasiones una actitud más natural, similar a las épocas que prescindían de los universales y mantenían una relación no traumática con la Historia de la Disciplina, aunque no de un modo demasiado firme.

Recuérdese que fue precisamente Lampérez quien promovió como crítico la recuperación de los "estilos nacionales" para las obras de nueva planta. La Historia de la Disciplina se considera en exceso y restauración y arquitectura continúan su tendencia a confundirse.

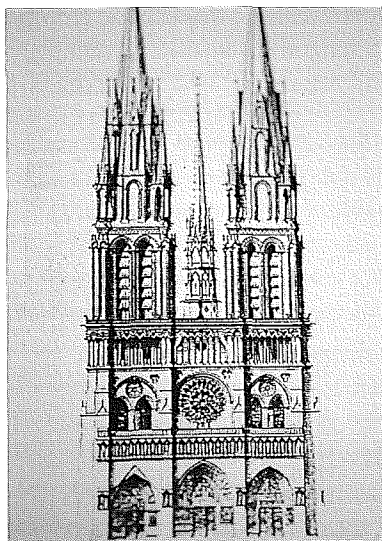
Pero lejos ya de los ideales de cohesión entre construcción y forma de la utopía violletiana, y aparecidos los atisbos de la arquitectura nueva que aquel había soñado, la idea de una escenografía historicista, que entiende el edificio como una imagen, invade restauración y proyecto sometiendo con ello a una drástica reducción a la Disciplina misma. Los nuevos materiales con que la revolución moderna será posible, servirán también de sucedáneo para los edificios eclécticos y para la reconstrucción de los antiguos. La distancia frente a la Historia que, paradójicamente, se representa con mimo, será inmensa. Tanto como la que traza desde un principio la revolución moderna.

El nuevo universal que lo moderno significa convivirá, y hasta se emparentará, con el viejo universal clásico, que toma en el siglo XX un nuevo impulso, y ambos habrán de compartir el territorio con el también renovado eclecticismo escenográfico. La situación cultural sigue siendo confusa, continuando en ella la distancia tremenda frente a la Historia de la Disciplina, o bien, su fiel compañera, la traumática y deslumbrada cercanía, ésta convertida ya en una grotesca caricatura de su pasado.

No sé si en aquellos momentos un verdadero ecléctico como Leopoldo Torres Balbás pudo aprovechar a su favor la diversidad de la cultura de su tiempo para acercarse a la Historia con conocimiento y naturalidad, sin artificiosas distancia ni amores desmedidos, sin ideas de perfección ni persecuciones del pasado. Tal vez, en todo caso, fue una personalidad aislada que causó escándalo en la Alhambra cuando suprimió *pastiches* absurdos de un periodo inmediato.

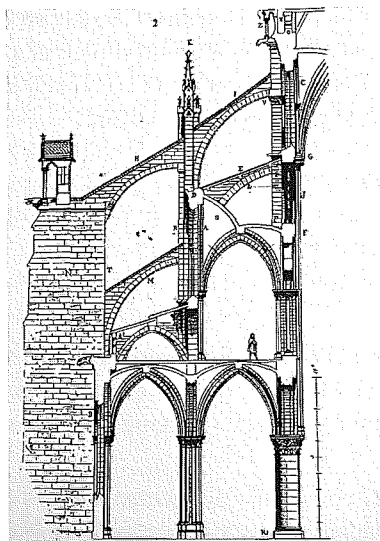
El juicio sereno y fundado frente a la Historia de la Disciplina, permanece en todo caso bastante lejano de la restauración de Monumentos en la España de toda esta época, como ocurrirá también con la que, guerra civil mediante, seguirá

luego. La restauración de los grandes Monumentos nacionales ha contado así con el talento que hayan tenido sus protagonistas, y con la calidad del trozo de Historia que su acción haya escrito en ella, pero no con ningún sistema de pensamiento capaz de ayudarles, ni con una idea colectiva del pasado capaz de otra cosa que de distorsionarles la visión.



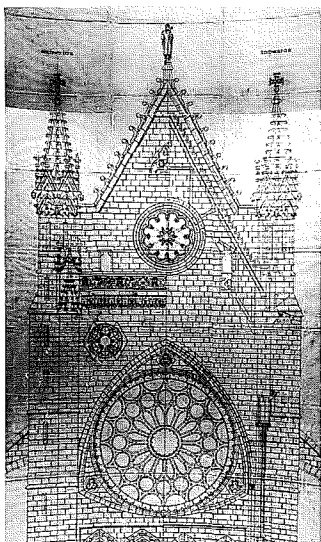
1

Viollet-le Duc. Proyecto ideal de Nôtre-Dame de París.

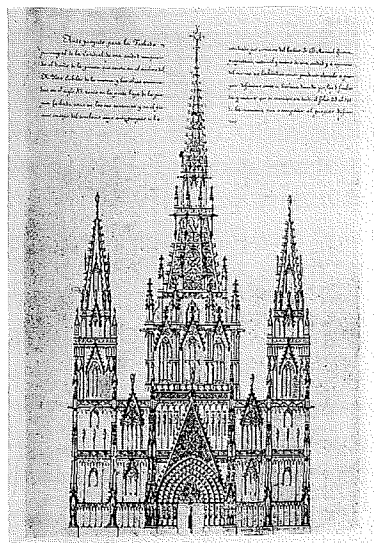


2

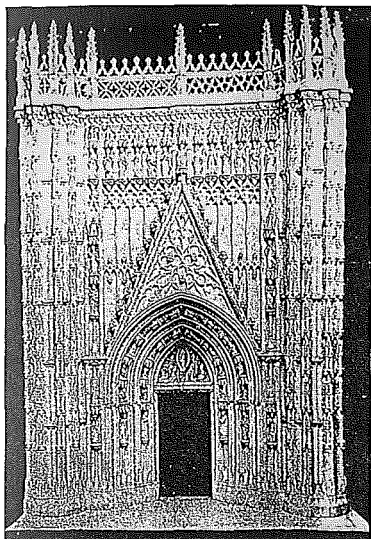
Viollet-le Duc. Sección constructiva de Nôtre-Dame de París.



Juan de Madrazo y Kuntz. Proyecto para el hastial del Sur de la Catedral de León. (Restauración del arquitecto 1869-1879). Archivo General de la Administración. Sección de Educación y Ciencia.

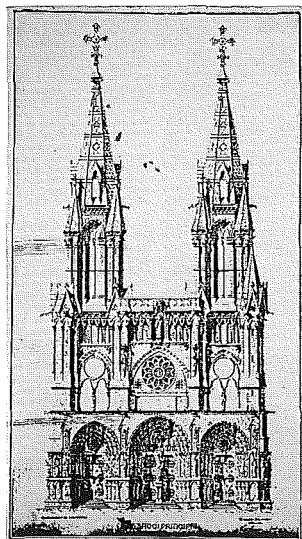


José Oriol Mestres. Proyecto de fachada para la Catedral de Barcelona. 1860.



5

Adolfo Fernández Casanova. Proyecto de portada para el hastial Sur de la Catedral de Sevilla. 1893. Archivo General de la Administración. Sección de Educación y Ciencia.

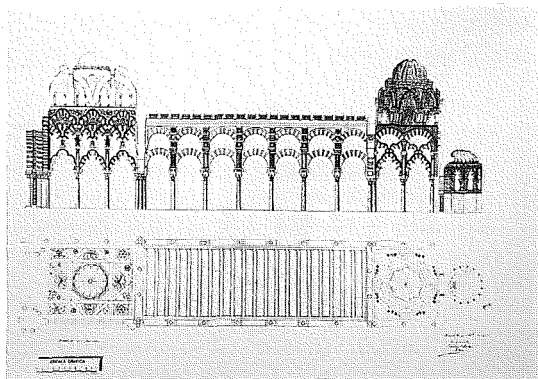


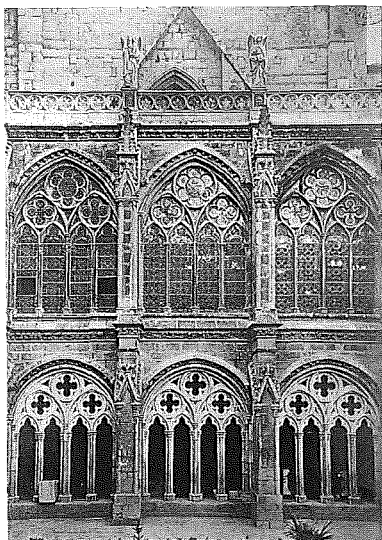
7

Vicente Lampérez y Romea. Primer proyecto para la fachada de la Catedral de Cuenca restaurada por él entre 1903 y 1923.

6

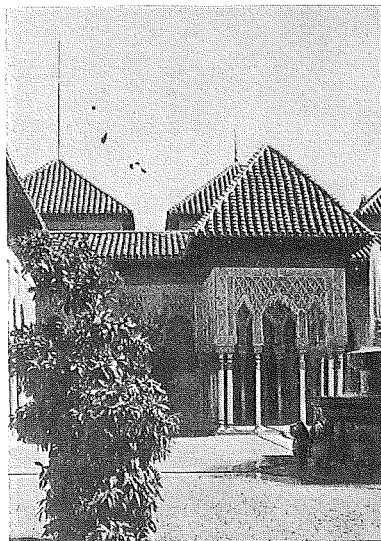
Ricardo Velázquez Bosco. Proyecto de restauración del recinto de la Maksura de la Mezquita de Córdoba. (Restauración del arquitecto 1891-1920). Archivo General de la Administración. Sección de Educación y Ciencia.





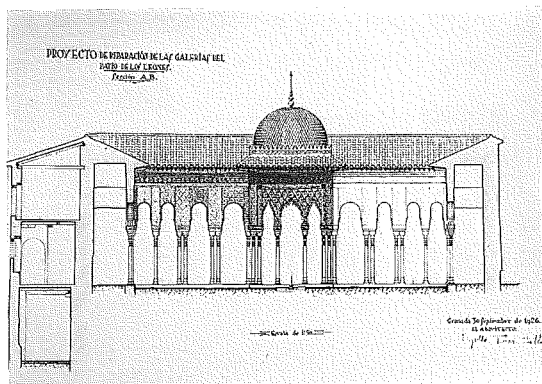
8

Vicente Lampérez y Romea. Restauración del Claustro de la Catedral de Burgos (según proyecto de Velázquez Bosco en 1889). Archivo General de la Administración. Sección de Educación y Ciencia.



10

Leopoldo Torres Balbás. Restauración del templete del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada reponiendo la cubierta primitiva. 1930.



9

Leopoldo Torres Balbás. Patio de los Leones de la Alhambra de Granada con la cúpula de teja vidriada colocada por Rafael Contreras y Juan Pugnaire en 1849. Archivo General de la Administración. Sección de Educación y Ciencia.